

EN OTRAS PALABRAS, CANTANDO. UNAS IDEAS SOBRE LA CITA MELÓDICA EN LA EDAD MEDIA

Arturo TELLO RUIZ-PÉREZ
Universidad Complutense de Madrid

EN el capítulo primero de su monografía sobre algunos fundamentos de la parodia en la lírica trovadoresca¹, Catherine Léglu comienza con la cita de unos versos significativos, extraídos de un *estribot* de Peire Cardenal:

E en loc de matinas an us ordes trobatz
Que jazon ab putanas tro-l solelhs es levatz,
Enans canton baladas e prozels trasgitatz².

[Y en lugar de maitines, ellos han creado un nuevo oficio: aquel en el que yacen con putas hasta que el sol se ha levantado, y en el que cantan baladas y prosas travestidas.]

Me acabo de referir a estos versos como significativos por varias razones. La primera es evidente: Peire Cardenal hace una acibarada crítica a algunos *clergues* de su tiempo, los cuales bajo el apelativo –muy propio– de *fals* considera que se habían abandonado a las seducciones del mundo³. Esta manera de actuar nos lleva a la segunda de las razones, pues Peire cuenta con el conocimiento de causa; como antiguo *quanorgue* de Le Puy hasta que llegó a la edad de hombre –así nos lo transmite en su *vida* Miquel de la Tor, *escrivan*– es consciente de los peligros diversos que acuciaban a la guarda de monjes, frailes y clérigos, así como de sus vicios más comunes.

Una tercera razón, relacionada indudablemente con las dos primeras, es la que nos da noticia del tipo de formación de Peire; a saber, la de un canónigo, y de buena cuna: “e fo filz de cavallier e de dona [...] et apres letras, e saup ben lezer e chantar”⁴ [y fue hijo de caballero y de dama [...] y aprendió letras, y supo leer y cantar bien]. La referencia a las *prozels* en este contexto es definitiva, ya aludan estas a secuencias o a prosulas. Esta circunstancia, además, no solo es una invitación hacia una reflexión mayor en torno a la clase de formación que tenían muchos de los grandes trovadores, sino que contribuye como prueba a la participación activa en ambos mundos, el sacro y el profano, de algunos de ellos. De hecho, cómo obviar en este sentido la *cansó* devocional *Vera vergena Maria* del propio Peire⁵, de la cual, a falta de su melodía, se ha buscado parentesco métrico con algunos ítems de canción litúrgica e, incluso, se ha conjeturado una relación con la antífona

¹ Catherine Léglu: *Between Sequence and Sirventes. Aspects of Parody in the Troubadour Lyric*, Oxford, Legenda, 2000, p. 7.

² Alfred Pillet (ed.), con Henry Carsterns: *Bibliographie der troubadours*, Halle, Niemeyer, 1933, 335, 64; René Lavaud (ed.): *Poésies complètes du troubadour Peire Cardenal*, Toulouse, Privat, 1957, XXXIV, vv. 19-21. Las traducciones, a menos que indique otra cosa, son mías.

³ Véase por ejemplo el empleo certero de la expresión “dels fals clergues o dic” (v. 33) [de los falsos clérigos lo digo] en *Clergue si fan pastor*. A. Pillet (ed.): *Bibliographie der troubadours*, 335, 31; R. Lavaud (ed.): *Poésies complètes...*, XXIX.

⁴ Jean Boutiere; Alexander Herman Schutz; Irene-Marcel Cluzel (eds.): *Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIIIe et XIVe siècles*, Paris, Nizet, 1964, L, p. 335.

⁵ A. Pillet (ed.): *Bibliographie der troubadours*, 335, 70; R. Lavaud (ed.): *Poésies complètes...*, XXXVIII.

Salve Regina, probablemente compuesta en algún lugar entre Saint-Martial de Limoges y justamente Le Puy durante el siglo XI⁶.

No faltan otros casos en los que tenemos trovadores con un pasado –y hasta un presente– clerical⁷. Todo, naturalmente, si asumimos como criterio el conjunto de intenciones y expectativas de escribas y destinatarios a la hora de valorar las *vidas* de los *trovadors* como documento biográfico veraz. De este modo encontramos nombres ilustres, como el de Arnaut Daniel, renunciando a sus estudios para hacerse poeta; Giraut Bornelh, que tras pasar la época estival como trovador rodeado de dos juglares se recogía en *escola* para estudiar durante el invierno; o Uc de Sant Circ, quien, enviado por sus hermanos a estudiar en Montpellier, no atendiera demasiado a sus estudios en favor precisamente de la lectura de la vida de los trovadores. Pero igualmente hallamos otros directamente vinculados con el clero, como el monje de Montaudon, en realidad Peire de Vic; Gausbert de Poicibot, que fue monje en Saint-Léonard de Limoges; Peire Rogier, canónigo en Clermont antes que trovador ajuglarado; o Daude de Pradas, canónigo en Santa María de Rodes y que llegara a ser vicario general del Papa en 1266⁸.

En consideración a esto, merece la pena dirigir ahora la atención hacia la razón elemental que hace de estos versos algo significativo, es decir, la que se refiere a que los monjes criticados por Peire canten “baladas e prozels trasgitzatz”. Ella se asienta en que, cuando estos monjes quieren *profanarse* a sí mismos, lo hacen dejando patente una doble práctica concebida en sentido inverso: de un lado, toman una tipología vernácula –la balada– para cantar el nuevo oficio que han inventado; de otro, travisten prosas con el ánimo de frivolar sobre ellas, muy a tenor de la impronta irreductiblemente litúrgica que estas atesoran. En definitiva, sacralizan un elemento profano, al tiempo que profanan un elemento sagrado. Ahora bien, ¿a qué se refiere realmente esta cuestión de travestir una prosa?, y por lo mismo, ¿también hay que asumir que se travisten las baladas?

Como antes apenas apuntaba, por *prozels* aquí pueden entenderse las secuencias situadas en la misa entre el *Alleluia* y el Evangelio en las festividades importantes (aunque fuera común que pudieran ser cantadas en otros momentos litúrgicos, también del oficio), al igual que pueden entenderse sin problema las *prósulas* (*prosulae*), esto es, las adiciones de texto (literalmente *prosula* quiere decir prosita) a un melisma dado de un canto de la misa o del oficio. Ambas categorías, aun con una nada desdeñable multiplicidad de formas, quedaron caracterizadas por la estructura de doble *cursus* como habitual, además de prolífica. Ambas categorías, también, se rubricaban con frecuencia con el término común de *prosa*, y muy especialmente en el entorno de influencia cultural de la abadía de Saint-Martial de Limoges en el que debemos integrar la actividad de Peire Cardenal.

Desde que, por su parte, una *balada* (bailada, en castellano) en el ámbito *d’oc* es una composición con *refranh* en la que una porción de este se incrusta en el seno de las *coblas*, parece, por tanto, que el asunto de la estructura no es especialmente relevante para hallar respuesta al procedimiento que pudiera suponer el “travestir” una composición. El asunto recae, más bien, en la alteración del texto o de la melodía dentro de la dinámica intencionada de transformación de un canto dado, con existencia previa. A fin de cuentas, se trata de una manera de interpretar y *re-vestir* con significado nuevo un ítem a través de su cita que, con un nuevo propósito y con una nueva apariencia, puede variar

⁶ Por ejemplo, R. Lavaud (ed.): *Poésies complètes...*, p. 234; Marie-Noël Colette: “Le Salve regina en Aquitaine au XII^e siècle: l’ auteur du Salve”, *Cantus Planus: Papers Read at the Fourth Meeting, Pécs, Hungary, 3-8 September 1990*, László Dobszay, Ágnes Papp y Ferenc Sebó (eds.), Budapest, Hungarian Academy of Sciences / Institute for Musicology, 1992, pp. 521-547; y Andrea Rose Recek: *The Aquitanian Sacred Repertoire in its Cultural Context. An Examination of Petri clavigeri kari, In hoc anni circulo, and Cantu miro summa laude*, M. A. University of Oregon, 2008, p. 130.

⁷ Marie-Rose Bonnet: “Le clerc et le troubadour dans les *Vidas* provençales”, *Le Clerc au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1995, pp. 63-78.

⁸ Alexander Hermann Schutz (ed.): *Poesies de Daude de Pradas*, Toulouse / Paris, Edouard Privat / Henri Didier, 1933, p. XIV.

en cuanto a naturaleza y estilo. La francachela y la mofa por parte de los monjes en sus particulares maitines serían en este caso los ejes de la mutación. Sin embargo, mutación no es sinónimo de sustitución, y parece evidente que sin el significado de origen de las prosas y baladas no se habría obtenido de forma efectiva el nuevo, la burla. Por tanto, no es descabellado hablar de una superposición significativa, se dé esta a través de la melodía, de la palabra o, en distinto grado, de una interrelación de ambas. El travestismo de los cantos, pues, ha sido presentado de forma cruzada *a contrario motu*: baladas por prosas, prosas por baladas.

El juicio de Peire acerca de las costumbres tanto de *monges negres* (es decir, los benedictinos) como de *clergues*, que no sobre la práctica de travestir en sí misma, se torna lapidario: “Abans conqueran Dieu Cayfas o Pilatz” (v. 22) [antes alcanzarán a Dios Caifás o Pilatos]. De hecho, no deja de resultar curioso que el propio Peire, si nos atenemos a que un *estribot* es una clase de *sirventés*, haga su crítica desde precisamente la cita, y melódica, ya que esta clase de composiciones, según *Las leys d'amors*, tomaban el esquema métrico y la melodía de una composición preexistente: “Sirventes es dicatz que-s servish al may de vers o de chanso en doas cauzas: la una cant al compas de las coblas, l'autra cant al so”⁹ [El *sirventés* es una composición que se sirve lo más a menudo del *vers* o de la *cansó* en dos cosas: una en cuanto a la métrica de las *coblas*, la otra en cuanto a la melodía]. Por desgracia, no sabemos a qué *prozels* se refiere exactamente, como tampoco nos ha llegado ninguna versión o referencia de la melodía –o su origen– propiamente del *estribot*. El cúmulo de significados relacionados e interrelacionados con estas melodías nos queda así, en una grandísima porción, irremisiblemente vedado en esta composición de Peire.

En cualquier caso, este testimonio sí se nos propone como un ejemplo elocuente del ejercicio retórico de la *descriptio* durante la Edad Media,¹⁰ al menos a dos niveles superpuestos: uno interno, el de la actividad de los monjes objeto de la crítica; otro externo, el del *estribot* en sí mismo. Las reelaboraciones de este tipo, por medio de paráfrasis, evocación, imitación o emulación, permanecieron como un mecanismo compositivo fundamental a través del cual presentar lo viejo con nuevas apariencias y sentidos, o, simplemente, para enriquecer lo que ya tenía en potestad el molde referencial. La “inspiración en” o la “citación de” se convirtieron en último término en un *topos* con pleno derecho en el proceso compositivo, o mejor, siguieron siéndolo en tanto que herencia del mundo clásico. De este modo, el autor medieval se deleitaba en evocar un texto del pasado –o al creador de este– ya fuera a través de la cita directa, ya a partir de la más sutil gama de tipos de alusión; gama que podía ir desde la imitación del modelo hasta la simple mención.

El procedimiento de construcción en virtud del cual lo viejo tomaba el cariz de lo nuevo, o generaba algo nuevo, en ocasiones, asumía valores de ley. Es esta una de las nociones en las que habría que asumir la elaboración de añadidos de texto y/o melodía en forma de paráfrasis, glosas o alegorías que, por medio del *ornatus*, enriquecían la liturgia como depósito de la palabra bíblica, sentida como superior a cualquier otra en cuanto a autoridad última y transepto de la palabra revelada, la palabra de Dios: *variatio delectat*. Los sentidos exeгéticos de la Escritura, el pensamiento de los Padres o la interpretación teológica y espiritual deambulaban también, fuera cual fuere su rango de autonomía o carácter, a lo largo de estos nuevos materiales añadidos (tropos, prósulas, secuencias, nuevos himnos, *versus*, *conductus*, etc.), incluso en un sentido vertical (hemos ahí la polifonía).

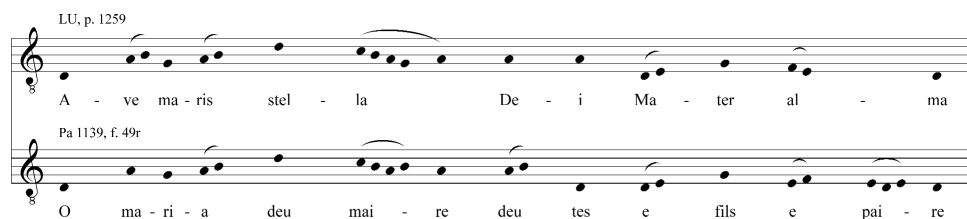
El *contrafactum*, una técnica devenida en principio, fue otra manifestación muy extendida de deliberado préstamo musical, en la que la melodía de un canto dado era presentada con palabras

⁹ Adolphe Félix Gatién-Arnoult (ed.): *Las flors del gay saber estier dichas las leys d'amors*, 3 vols., Toulouse, J.-B. Paya, 1841, p. 340.

¹⁰ Véase Douglas Kelly: *The Conspiracy of Allusion: Description, Rewriting and Authorship from Macrobius to Medieval Romance*, Leiden, Brill, 1999.

nuevas hechas ex profeso para ella. Muchas fueron las motivaciones para llevar a cabo su aplicación, pero entre las más interesantes para nosotros en este momento se encuentra la que se refiere al propósito de involucrar al oyente en la puesta en acto de la obra mediante los significados adquiridos y asumidos de una melodía familiar, de manera que, a través de esta, fuera posible establecer nuevos parámetros para su interpretación a escala intertextual. Casi no es necesario decir que las *prozels tras-gitatz* a las que se refiere Peire Cardenal, bien pudieran responder, con mayor o menor grado de rigidez, a la imposición de este principio.

Un solo caso basta para ilustrar algunos de los aspectos más relevantes de estas dos prácticas de citación que, con una buena dosis de propiedad, se pueden considerar extremas en atención a su nivel de explicitud. El manuscrito Pa 1139 copia con la rúbrica “versus sancte marie” el ítem *O Maria Deu maire*,¹¹ en occitano. Se trata de un *contrafactum* del himno *Ave maris stella*¹² y, desde luego, es uno de los más antiguos testimonios que nos hayan llegado de canción vernácula con melodía; estando esta asimismo notada por completo y con la suficiente flexibilidad, estanza a estanza, como para dar muestras de lo que pudiera haber sido su práctica interpretativa (Ejemplo 1¹³). Más en concreto, pareciera responder a todas las características propias de la himnodia latina, aunque en lengua vernácula, quizá con el propósito de implicar de algún modo a los laicos aquitanos en el torrente de veneración hacia la Virgen, la cual, por ejemplo, significativamente es mentada como *domna*, cual si de una *dama* secular se tratara.



Ejemplo 1. Melodía *Ave maris stella* (comienzo) adaptada al *versus* *O Maria Deu maire*

La fuerza de atracción de la melodía, así como su influjo caudalosamente mariano, hacen que el himno *Ave maris stella*, en cita, extienda su presencia a otros cantos de circunstancia y expresión litúrgica diversa (Ejemplo 2). Así, a modo ilustrativo, se encuentra en las palabras inspiradas –que el profeta Daniel pone en la alabanza letánica del *Cantus trium puerorum*– de una antífona para las segundas vísperas de Pentecostés, *Fontes et omnia quae moventur*:¹⁴ “Fontes, et omnia quae moventur in aquis, hymnum dicite Deo, alleluia” (Dan 3, 77, 79) [Fuentes, y todo lo que se mueve en el agua, decid himnos a Dios, aleluya]. Puede decirse que, haciendo un juego de homonimia, *maria* / *Maria* [mares / María], el versículo intermedio y ausente en la antífona (Dan 3, 78: “Benedicite, maria et flumina, Domino” [Benedicid al Señor, mares y ríos]), ocupa su lugar de forma implícita en virtud de la

¹¹ Howell D. Chickering y Margaret Louise Switten (eds.): *The Medieval Lyric*, 4 vols., South Hadley, M.A., Mount Holyoke College, 2001 (edición revisada de la de 1988), vol. 1, pp. 21-9.

¹² Bruno Stäblein: *Hymnen I. Die mittelalterlichen Hymnenmelodien des Abendlandes*, Monumenta Monodica Medii Aevi 1, Kassel, Bärenreiter, 1956, mel. 67; *Liber usualis missae et officii pro dominicis et festis I. vel II. classis*, Benedictinos de Solesmes (ed.), Tournai, Desclée & Co., 1956, p. 1259.

¹³ En todos los ejemplos recogemos de manera suficiente para la ilustración únicamente el comienzo de las composiciones.

¹⁴ René-Jean Hesbert (ed.): *Corpus antiphonalium officii*, Rerum ecclesiasticarum documenta, Series maior, Fontes 7-12, 6 vols., Roma, Herder, 1963-79, n. 2889.

melodía, además de darse en ella cumplimiento al principio que podríamos denominar *per Mariam* [a través de María]. Es como si la alabanza y la gratitud de las que se hace eco esta antífona se articulasen por medio de la Virgen, también en Pentecostés.

Algo muy similar sucede con el tropo *Aurea post Christum*¹⁵, para el introito *Gaudeamus omnes* en la festividad de Todos los Santos (Ejemplo 2); aquí lo recogemos en la versión del gradual Ger 4, de San Félix de Gerona. Muy extendido en el sur de Francia y Aquitania¹⁶, su texto se relaciona por lo común con algunas festividades marianas y con el introito *Suscipemus Deus misericordiam*. Sin embargo, como es el caso, cuando lo hace para la festividad de Todos los Santos, una vez más la melodía *Ave maris stella* se corporeiza para mostrar a María como *mediatrix* en ese contexto particular. La cita melódica se revela otra vez clave para entender el medio por el cual se insinúa que sería posible cumplir el deseo que las palabras expresan, es decir, María como propiamente la escala de ascenso cuando se dice “*Aurea post Christum volumus sic scandere regna: Gaudeamus omnes in Domino...*” [Tras de Cristo, así queremos subir a los reinos de oro: *Alegrémonos todos en el Señor...*]

En determinadas versiones del Canto de la Sibila para los maitines de Navidad, en especial en aquellas castellanas (Ejemplo 2), igualmente la aparición de la melodía *Ave maris stella* –entre otras funciones más técnicas– de algún modo viene a caracterizar musicalmente que ella, María, y no otra, es verdaderamente la mujer vestida de sol del Apocalipsis (Apoc. 12, 1-17). De este modo, frente al temor y la preocupación pavorosa ante el fin del mundo que pone en liza la Sibila, se revaloriza dramáticamente –en esa noche de alegría en la que la Virgen *puerpera* da a luz a un niño– el sentido interpretativo de que María estará presente también en aquellos momentos últimos, como la gran Dama coronada de estrellas y con la luna a sus pies.

Dinámicas similares pueden ser halladas en la enorme gama de valores exegéticos con los que, en la Abadía de Saint-Victor de París, se solía tratar a las melodías de sus *cantica nova*; entre ellas por supuesto la inspirada en el *Ave maris stella*. De hecho, nuestra melodía genera por sí misma toda una serie de secuencias encabezadas por *O Maria stella maris* (Ejemplo 2); una configuración familiar que hace que se relacionen las unas con las otras, a lo largo de distintas festividades, gracias a los fundamentos conectivos y explicativos de esta melodía raíz que las une¹⁷. Quizá, en este sentido, las secuencias de Adam de Saint-Victor, y sus sucesores, estén en el vértice más alto de logros expresivos y de concreción del pensamiento de toda una escuela tan trascendente para la Edad Media como lo fue la victorina.

¹⁵ Günther Weiss (ed.): *Introitus-Tropen I. Das Repertoire der südfranzösische Tropare des 10. und 11. Jahrhunderts*, Monumenta Monodica Medii Aevi 3, Kassel, Bärenreiter, 1970, n. 39, l.

¹⁶ De hecho, salvo en nuestro manuscrito, fuera de estas zonas solo se da en Londres, British Library, Cotton Caligula A XIV, f. 27r (Worcester? / Canterbury?, s. XI med), y, adaptado en una nueva versión para la festividad de San Miguel, en Florencia, Biblioteca Riccardiana, ms. 4026, f. 1r (Florencia, s. XI).

¹⁷ A esta familia pertenecen, aparte de *O Maria stella maris* (festividades de la Virgen): *Rex Salomon* (octava de la Dedicación de la Iglesia), *Iubilemus salvatori* (Domingo en la octava de Navidad), *Templum cordis* (Purificación), *Ave virgo... porta* (sábado en la octava de la Asunción), *Sexta passus* (feria V en la octava de Pascua), además de algunas otras que citan el motivo en el transcurso de sus pareados, como *Lux illuxit dominica* en el noveno (feria III en la octava de Pascua). Remito al estudio de Margot Fassler: *Gothic Song. Victorine Sequences and Augustinian Reform in Twelfth-Century Paris*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993, pp. 321-340. Igualmente el tema es abordado de forma directa por Patricia Peláez Bilbao: “*Oh stella maris*. La Virgen como modelo de vida a través de la secuencia medieval”, *La mujer en las artes*, Magdalena de Lapuerta Montoya (ed.), Madrid, Instituto de Humanidades Ángel Ayala-CEU, 2005, pp. 37-58.

LU, p. 1259
A - ve ma - ris stel - la De - i Ma - ter al - ma

LU, p. 884 (antífona)
Fon - tes et omni - a quae mo - ven - tur in a-quis

Ger 4, f. 155r (tropo de introito)
Au - re - a post xpri - stum vo - lu - mus si scan - de - re re - gna

Tol 48.10, f. 40r (Canto de la Sibila, versículo 2)
Un - de de - um cer - nent in - cre - du - lus

Pa 14452, f. 127r (Cabeza de familia victorina de secuencias)
O ma - ri - a stel - la ma - ris pi - e - ta - tis sin - gu - la - ris

Ejemplo 2. Melodía Ave maris stella (comienzo) adaptada a la antífona Fontes et omnia, al tropo Aurea post Christum, a un pasaje del Canto de la Sibila y a la secuencia O Maria stella maris

Pues bien, cada una de estas referencias que a nivel puntual quedan circunscritas a un mismo foco generador, el carácter mariano de la melodía *Ave maris stella*, hace que se ponga de manifiesto algo no menos importante y determinante: que, justamente por ello, se relacionan las unas con las otras, más allá de los contextos en los que se sitúan y actúan, e, incluso, más allá de su propio canto de origen. Las unas arrastran sobre las otras un rango de significados con mayor o menor fuerza; según el caso, con mayor o menor límite de incidencia, aspecto siempre calibrado. Se produce en toda regla lo que podríamos llamar un proceso de intertextualidad melódica, una red significativa. Ahora bien, apenas enunciados someramente, todos estos ejemplos de cita corresponden de forma unívoca a un ámbito de tipo litúrgico; es decir, a un escenario con suficiente coherencia interna, sea en lo oficial o en lo extraoficial, como para no necesitar demasiado forzar las cosas en aras de adentrarnos en su lógica.

La cuestión crece en interés, si cabe, cuando la cita transgrede los muros de la liturgia, cuando los significados salen del templo. Así, encontramos *contrafacta* de *Ave maris stella*, estrictos o no, en otros repertorios en lengua vernácula, y en algunos de aquellos que en verdad podemos llamar *profanos* (de *pro* y *fanum*, lo que tiene lugar frente al templo o fuera del templo). Salvando las distancias, quizá a través de ellos pudiéramos en algo alcanzar una concepción más amplia de la dinámica que regía la cita de Peire Cardenal, con la que comenzábamos.

Volvamos por un instante al testimonio de *O Maria Deu maire*, donde la relación era tan evidente con *Ave maris stella* que, tal lo hemos apuntado, compartía rasgos típicos con la himnodia, incluso guardando una última estanza con cierto carácter doxológico. El propósito, es plausible pensar que fuera acercar la figura de María a un entorno secular cada vez menos familiarizado con el latín. No a la ligera, Dronke, con un sentido de conjunto, ha llegado a identificar que composiciones similares

hacían gala de una “poetic intensity beside which the Latin often seem lifeless”¹⁸. De acuerdo o no con esta asunción –habría que conjugarlo con el poder de la melodía en todo caso–, lo que no se puede dudar es que este “versus” en occitano habría cumplido a la perfección con una más que hábil y solvente elocuencia, a buen seguro repleta de efectividad.

Tomemos ahora un caso parejo, aunque diferente; esta vez en lengua *d’oïl*, y en el que la relación no está tan clara o, al menos, no es tan inmediata. *Chanter m’estuet de la sainte* (Ejemplo 3)¹⁹, una *chanson pieuse*, basa su melodía sobre la del himno, pero al mismo tiempo comienza con una fórmula retórica muy característica entre los troveros, “chanter m’estuet” [me es necesario cantar], y que a la postre determina el conjunto. Esta sencilla enunciación, por las implicaciones que tiene en otras *chansons*, verdaderamente marca la pauta –la manera– del cómo ha de continuar la composición: se canta a la Virgen en términos análogos al cómo se haría de forma cortés a una *dame*; lejana e idealizada, pero terrenal. Otras dos composiciones sobre nuestra melodía, no en vano, abiertamente así lo hacen: cantan a una dama con la suma de *topoi* habituales de la *chanson courtoise*. Estas *chansons* son *Commencement de douce seson bele*,²⁰ de atribución dudosa entre Chastelain de Couci y Gautier d’Espinal, y *Nouvele amour qui m’est eu cuer entree*²¹. ¿Dónde queda la Virgen en estos contextos? ¿Se pretende de algún modo con ello sublimar hacia lo místico un amor humano, o humanizar el amor divino? Como sucedía en el *estribot* de Peire Cardenal –salvando intenciones– ¿acaso no se da en cierto sentido una profanación de lo sagrado a la misma vez que una sacralización de lo profano?

Esta realidad doble, que aglutina la devoción mariana y la *fin’amor* de los trovadores, corre en paralelo a lo largo de la Edad Media, de forma consistente, al menos, desde el siglo XII, y viene a constituir un complejo de interactuación mutua entre lo sacro y lo profano. Tal como apunta Dronke, entre otros²², nada de ello habría supuesto en absoluto un problema para el medieval en ninguna de sus manifestaciones: “[...] Human and divine love are not in conflict with each other, but on the contrary can become identified. If the beloved reflects divine perfections to the world, she can be a mediatrix or figura of them to her lover, and he can reach them in so far as he comes nearer to her through love-service”.

¹⁸ Peter Dronke: *Poetic Individuality in the Middle Ages: New Departures in Poetry. 1000-1150*, Londres, Westfield College, University of London, 1986, pp. 3-4.

¹⁹ Robert White Linker: *A Bibliography of Old French Lyrics*, Romance Monographs 31, University, Mississippi, Romance Monographs, 1979, 265,333.

²⁰ R. W. Linker: *A Bibliography...*, 77,6.

²¹ *Ibidem*, 122,4.

²² Véanse, por ejemplo, Moshe Lazar: *Amour courtois et “fin’amours” dans la littérature du XIIe siècle*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1964; Leslie T. Topsfield: *Troubadours and Love*, Londres / Nueva York, Cambridge University Press, 1975; Roger Boase: *The Origin and Meaning of Courtly Love. A Critical Study of European Scholarship*, Manchester, Manchester University Press, 1977; Stephen C. Jaeger: *The Origins of Courtliness: Civilizing Trends and the Formation of Courtly Ideals, 939-1210*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1985; Arturo Tello Ruiz-Pérez: “Sobre el amor y el fervor. Música, piedad y corte en los reinos hispanos medievales”, *Anales de Historia del Arte*, nº extra 2, 2013, pp. 369-386.

LU, p. 1259

A - ve ma - ris stel - la De - i Ma - ter al - ma

Pa fr. 24406, f. 148v

Chan - ter m'es - tuet de la sain - te pu - cel - le

PaA 5198, p. 94

Con - men - ce - ment de dou - ce se - son be - le

Pa fr. 846, f. 88v

Nou - vele a - mors qui m'est eu cuer en - tre - e

Ejemplo 3. Melodía Ave maris stella (comienzo) adaptada a las chansons Chanter m'estuet de la sainte, Commencement de la douce seson y Nouvele amour qui m'est

Tomando estos ejemplos en conjunto, encontramos que la capacidad de remisión con respecto a la melodía base se antoja ser un factor decisivo en las significaciones de cada *contrafactum* y/o añadido, aunque, todavía más importante, también lo es en los nuevos significados que pueden darse o tomarse en el acto de la interpretación. La relación entre las nuevas obras generadas y sus modelos se rinde así al deseo de la memoria, en el que se confrontan los significados y asociaciones de una obra recordada con la nueva. Aquí hemos tratado de la cita melódica explícita, extrema, pero, al igual que ocurre con la alusión velada, esta reúne en el ámbito del espacio interpretativo la voz existente de un canto al que superpone, funde y matiza la nueva o nuevas aserciones. Este procedimiento puede comportar en su intención especificaciones muy diferentes, que van desde la guía interpretativa hasta la simple búsqueda en pos de un encanto conocido para la nueva obra, pasando por la exégesis, la ironía, el refuerzo de un estilo o, valga igualmente, la demarcación de un principio de autoridad. Sin embargo, sea cual fuere la motivación, lo que se sí se impone de modo inexorable es el vínculo entre comitente y receptor, puesto que, para hacer de la obra algo efectivo en último término, ambos dependen de un bagaje cultural común y hasta de una cierta complicidad²³. Se trata a las claras de un juego; y en ello no se puede pasar por alto, por ejemplo, que precisamente *alusión* venga de *alludere*, jugar o jugarrear, retozar.

En la posibilidad de apertura que nos brinda esta perspectiva, y para terminar, podríamos añadir todavía tres escenarios en los que se encuentra nuestra melodía *Ave maris stella*²⁴. Los tres además están unidos por abundar, directa o indirectamente, en la imagen poética de la "estrella" (como guía, como anuncio del alba, como reflejo), y son: la *cansó d'alba*; el *planh*, inserto en esta ocasión en el *Jeu de Sainte-Agnès*; y las Cantigas de Santa María, de Alfonso X (Ejemplo 4).

²³ Sobre este aspecto véase la interesante reflexión de William Irwin: "What Is an Allusion?", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 59/3, 2001, pp. 287-297.

²⁴ Algunos de los ítems aquí contenidos han sido analizados, por ejemplo, en Bruno Stäblein: "Eine Hymnusmelodie als Vorlage einer provenzalischen Alba", *Miscelánea en homenaje a monseñor Higinio Anglés*, 2 vols., Barcelona, CSIC, 1958-1961, vol. 2, pp. 889-894; Wulf Arlt: "Zur Interpretation zweier Lieder: A madre de Deus und Reis glorios", *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, 1, 1977, pp. 117-30; o Margaret Switten: "Modèle et variations: Saint-Martial de Limoges et les troubadours", *Contacts de langues, de civilisations, et intertextualité, Actes du IIIème Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes, Montpellier, 20-26 septembre 1990*, Gérard Gouiran (ed.), 3 vols., Montpellier, Université Paul Valéry, 1992, vol. 2, pp. 679-96.

LU, p. 1259

A - ve ma - ris stel - la De - i Ma - ter al - ma

Pa fr. 22543, f. 8v (Alba de Giraut de Bornelh)

Rei glo - ri - os ve - ray lums et clar tatz al mieu com-paynhsi - as fi - zels a - iu - da
Totz po - de - ros sen - her si et a vos platz

VatC 151, f. 72r (Planh - Sainte-Agnès)

Rei glo - ri - os se - ner per qu'hanc nas-quei mo - rir vol - gra lo jorn que t'en-fantie

Pa fr. 22543, f. 52r (Alba de Cadenet)

S'anc fuy be - la ni pre - za - da cad un vi - lan soi do - na - da
Ar soi d'aut en bus tor - na - da
Ma 10069, f. 91r (Cantiga 60, estanza)

Ca c - va nos to - lleu o pa - ra - is e deus a - ve nos y me-ieu po-rend a - mi-gos meus

Esc j.b.2, f. 304v (Cantiga 340)

Vir - gen ma - dre glo - ri - o - sa san - ta no - bre pre-ci - o - sa
De deus fi - lla et es-po - sa

Ejemplo 4. Melodía Ave maris stella (comienzo) adaptada a la cansó d'alba Reis glorios verais lums, al planh Reis glorios sener per qu'hanc (del Jeu de Sainte-Agnès), a la cansó d'alba S'anc fui belha, y a las Cantigas de Santa María nº 60 y 340

Casi a la manera de una nota bene, podemos concluir que ha sido gracias al sello de María en este caso, a través de algunos ejemplos de “cita extrema” de la melodía *Ave maris stella*. Pero debemos tener la conciencia de que, en el mundo medieval, donde la memoria era un bien común y muypreciado, casi cualquier canto era susceptible de convertirse en un auténtico palimpsesto referencial, en un mosaico de citaciones y préstamos textuales y/o musicales (células, motivos, frases, giros, y hasta melodías completas) que haría de la “citacionalidad” –como diría Juvan²⁵– un elemento de comprensión indispensable en cualquier acercamiento a la Edad Media. Aquí, solo unas apresuradas ideas y una llamada para “citarnos” a la reflexión.

Manuscritos

Esc j.b.2 – El Escorial, Biblioteca del Monasterio, j.b.2, Cantigas E1, s. XIII
Ger 4 – Girona, Biblioteca del Seminario, ms. 4, San Félix de Girona, s. XV in / med
Ma 10069 – Madrid, Biblioteca Nacional, mss. 10069, Cantigas To, s. XIII med
Pa 1139 – París, Bibliothèque Nationale, lat. 1139, Saint-Martial de Limoges, s. XI ex / XII in
Pa 14452 – París, Bibliothèque Nationale, lat. 14452, Saint-Victor de París, s. XIII med
Pa fr. 22543 – París, Bibliothèque Nationale, fr. 22543, Norte de Languedoc, Chansonnier d'Urfé, c. 1300
Pa fr. 24406 – París, Bibliothèque Nationale, fr. 24406, Chansonnier de la Vallière, s. XIII med
Pa fr. 846 – París, Bibliothèque Nationale, fr. 846, Chansonnier de Cangé, Dijon, s. XIII
PaA 5198 – París, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 5198, Chansonnier de l'Arsenal, s. XIII
Tol 48.10 – Toledo, Archivo Capitular, ms. 48.10, f. 40r, Toledo, s. XIII ex / XIV in
VatC 151 – Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigi C. V. 151, Provenza, s. XIV

²⁵ Marko Juvan: *History and Poetics of Intertextuality*, West Lafayette, IN, Purdue University Press, 2008, pp. 144-178.

